

LA CONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA EN LA LITERATURA Y EL CINE

Ezequiel Iván Duarte

Becario Tipo A UNLP en el Doctorado en Comunicación, FPyCS-UNLP.
Licenciado en Comunicación Social orientación Periodismo, FPyCS-UNLP.
Ex organizador de Otra Ventana: Encuentro Cinematográfico. Crítico de
cine en la revista La Cueva de Chauvet.

Naturaleza y metonimia

1.

¿Qué subyace detrás del fetiche de la construcción social de sentido? Si “todo lo humano ha sido construido” (Grimson, 2011: 25), ¿qué queda de nuestra experiencia en la naturaleza? ¿Cómo no caer en el antropocentrismo? Entiéndase como “fetiche” a un objeto cuyo valor implica la obliteración del escenario original de su legitimación. La experiencia fetichista involucra el olvido o el ocultamiento —automático— de la convención (Koza, 2009).

Jorge Luis Acha nació en Miramar, provincia de Buenos Aires, el 10 de noviembre de 1946. Cuatro décadas más tarde, tras una profusa producción —mayormente amateur— de cortometrajes, realizaría el primero de sus únicos tres largos, todos ellos parte del corpus que integra el proyecto de investigación del que parte este texto. Diez años después de esa ópera prima, el 12 de octubre de 1996, fallecería en el mismo lugar que lo vio nacer, víctima de un infarto. Dejó como legado, además de su labor como acuarelista que no nos ocupa aquí, otros dos largometrajes —el último debió ser finalizado por sus allegados— y varios guiones, cuya publicación se inició en 2012.

¿Qué aportes podría realizar al campo de la comunicación una investigación que pretende indagar en las poéticas de los

primeros tres guiones de Acha en haber sido editados —*Homo-Humus*, *Blancos* y *San Michelín*— y en sus tres largometrajes —*Habeas Corpus*, *Standard* y *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza*—, en cómo (re) construirían sentidos históricos en torno al desarrollo de aquello que damos en llamar América (Latina) y de la Argentina anclada en ella, sin perder de vista la posición de Europa y de las culturas pre-colombinas —y no es casual definirlas a partir del navegante genovés, quien inició un proceso que las modificaría de forma definitiva—?

En primer lugar, habrá que (contribuir a) romper el cliché constructivista, con una concepción en la que la obra de arte, en tanto materialización significativa de la historia, sea concebida como una forma de comunicación que excede al intercambio intra-humano para comprenderla en y con la naturaleza.

En segundo lugar, intentaremos establecer que el corpus seleccionado y el objetivo general propuesto conducen a una idea diacrónica de la comunicación que, así, la acerca a la historia. Asimismo, el último nivel comunicacional remite al *interior* de las propias obras, a un empleo de recursos relacionados con el barroco, donde prima el anacronismo, el *quid pro quo*, la condensación y la re-desterritorialización.

Es conveniente, antes de proseguir, esbozar un breve recorrido por las obras seleccionadas de Acha. Encontramos, en el guión *Homo-Humus*, llevado al cine como *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza*, la época colonial, la relación entre política, re-

ligión, geografía, el conocimiento científico iluminista —encarnado en la figura de Alexander von Humboldt, responsable del “segundo descubrimiento de América” según las (elogiosas) palabras de Simón Bolívar— y el saber indígena y su relación con la naturaleza, de explotación-dominación y contradictoria admiración extática por el lado del científico, de descenramiento del hombre como una especie más entre otras por el lado del indígena —concepción animista que, no obstante, tiene alguna relación con la visión de Darwin, distinta de la de Von Humboldt—; en el guión *Blancos*, la época de la consolidación nacional, la tensión entre las naciones amerindias preexistentes y la nación argentina —cuyo nombre metafísico, como el de la América toda y, dentro de ella, la América Latina, devela su ineludible eurocentrismo—, relación atravesada por lo político-militar —la Conquista del Desierto— en donde se ponen en juego las creencias y el conocimiento del mundo, y su empleo en un proceso hegemónico identitario; en el film *Habeas Corpus*, la última dictadura, a la vez como *non plus ultra* y epítome de todo poder aristocrático en el país, su vínculo con la Iglesia Católica, sus permanentes intentos de delimitar una verdadera identidad nacional, con la forzosa exclusión de todos aquellos que no se ajustaran a esa visión creadora, exclusión materializada, en la película, en el cuerpo del detenido-desaparecido. En el largometraje *Standard*, la recreación de aquel proyecto de Altar de la Patria impulsado por José López

Rega durante el gobierno de Isabel Perón, mausoleo que pretendía reunir los restos mortales de muchos de los próceres y políticos destacados de la historia y que se proponía como un llamado a la unidad de los argentinos, algo que, en la materialidad del film, se devela como quimérico en su forzosa selectividad, en su pretensión de imponer un relato único y totalizador en su verdad.

Por último, el guión *San Michelín*, que condensa en buena medida las inquietudes estéticas del resto de la obra cinematográfica de Acha en la relación entre una antropóloga porteña y católica —la ciencia, esta vez no respecto al conocimiento de la naturaleza sino del hombre-otro; y la religión— y un inmigrante indígena boliviano que se crucifica en una gomería y posa de santo —la interacción entre la creencia europea y la nativa; los juegos de la identidad—.

2.

La comunicación es, antes que nada, el proceso social primordial que nos permite experimentar la existencia, darle sentido, realizarla. La expresión artística (como la producción científica) es una de las formas de construir significación, de consumir la naturaleza. La comunicación, entonces, permite que las cosas del mundo se revelen al hombre; cuando ella ocurre nacen el arte y la ciencia.

De acuerdo con John Dewey, entonces, la comunicación hace que las cosas tengan significados, se transformen en objetos. Así, “adquieren representantes, sustitutos, signos e implicados los cuales son infinitamente más manejables, más permanentes y más cooperativos que los acontecimientos en su estado primario” (1929: 167).

Del mismo modo en que el dinero, antes de ser tal, es decir, antes de ser una representación que expresa relaciones —cuyo proceso de legitimación, en tanto fetiche, queda obliterado—, es una cosa física “con sus propias cualidades inmediatas y finales” (1929: 173); las obras artísticas, en tanto materiales de la naturaleza dotados de significación, esto es, en tanto formas del lenguaje, retornan a los acontecimientos naturales de los que son parte —oxímoron mediante— confiriéndoles la posibilidad de uso, no —al menos no aquí, se trata de una diferencia de perspectiva— en el sentido del uso moderno capitalista, esto es, el de cosas que sólo valen para la producción y valoración de mercado —teleología utilitaria—, sino en un sentido de puesta en común, de comunidad, hasta de camaradería —en sentido whitmaniano—, aunque no deberían negarse fricciones y desencuentros o encuentros parciales; es decir, en un sentido político —tender puentes, suturar abismos— que es también un sentido comunicacional.

Por lo tanto, “cuando los acontecimientos tienen significado comunicable, poseen marcas, notaciones y son capaces de

con-notación y de de-notación. Son más que meros sucesos; tienen implicaciones. Por consiguiente, se hace posible inferir y razonar (...)” (Dewey, 1929: 174). Construimos a partir de la naturaleza sin por esto descentrarnos de ella; el constructivismo llevado a extremos de acriticidad conduce a la arbitrariedad del relativismo absoluto. Por esta razón, los procesos de significación son una consumación de la naturaleza en las relaciones humanas. Creamos arte para (re) crear nuestro mundo, para hacer historia, para poder experimentar la existencia y, en el proceso, es nuestro mundo (limitado) el que se (re) crea.

El corazón del lenguaje es la comunicación, porque implica la puesta en común en al menos dos polos de comportamiento diferentes, es decir, implica cooperación. Pero ese intercambio humano sin el que el soliloquio, sin el que el hablar a y con nosotros mismos sería imposible, debe ser entendido más allá de la concepción de (comunicación/) cultura, mediante su anclaje en un territorio mayor, comunicación/naturaleza. Si “la belleza de la naturaleza se reforma en la mente, y no para contemplación infecunda sino para creación nueva” (Emerson: 2009, pos. 185), puede comprenderse a la obra de arte como “resumen o epítome del mundo”, como “el resultado o expresión de la naturaleza, en miniatura” (Emerson: 2009, pos. 189), no por encima de ella, no subsumida a ella, sino (descentrada) *en* ella.

Se trata de un doble juego en el que se cuestiona el antropocentrismo sin dejar de reconocer el carácter único de nuestra

capacidad simbólica: la comunicación (social) implica comunicación *en* y *con* la naturaleza —y, por lo tanto, la certeza de que la experiencia humana puede tender lazos y acercarse a pero no aprehender totalmente (al menos no hasta hoy) ni muchísimo menos subsumir la experiencia de las otras criaturas vivientes—, y la creación artística, como forma de inscripción, es uno de sus avatares específicamente humanos: sólo el *Homo sapiens* es capaz de articular el tiempo, es capaz de significar más allá de los límites de su propia fisicidad (Burroughs, 2009).

3.

La idea de que la facultad simbólica del ser humano, al ser capaz de inscripción, le permite conectar eras y espacios remotos, permite introducir la asociación entre comunicación e historia, sugestiva si se considera que la mayoría de los estudios comunicacionales parecen enfocarse en relaciones sincrónicas. El proyecto del que aquí se trata involucra un corpus de obras cinematográficas y literarias —de inscripciones— elaboradas entre las décadas de los ochenta y noventa del siglo XX, pero que (re) construyen acontecimientos pretéritos de significancia histórica, en el sentido de que se trata de hechos, en líneas generales, macropolíticos. Claro está que los acontecimientos relacionados a lo micropolítico también poseen

significancia histórica —y no están para nada ausentes del corpus, sólo que, en la mayoría de los casos, explícitamente anclados en lo macro—, pero en un sentido a priori menos evidente, con una relación más indirecta, más de marca respecto a los grandes relatos.

A los efectos de este texto, enfatizaremos sobre todo en el costado cinematográfico del corpus porque, si bien es cierto que los escritos propuestos son guiones de cine y, por lo tanto, pasibles de ser entendidos de manera meramente auxiliar respecto de su (potencial) concreción en imágenes en movimiento, no es esta la perspectiva más interesante, en especial porque los guiones de Acha escapan a la normativa standard acerca de cómo se supone que deben ser escritos.

¿Qué relaciones pueden establecerse entre las obras cinematográficas y la historia? Jean-Luc Godard da un primer indicio:

Por su materia, por la manera en que está hecho y construido técnicamente, el cine puede contar y crear su propia historia. Al hacerlo, es el único que puede dar un sentimiento, una idea de lo que solemos llamar Historia. Será una historia diferente porque es visible y tiene vida, porque reproduce lo viviente a la manera del cine y la fotografía. El cine es el único que puede dar un sentimiento del tejido o del río de la historia (Bonnaud y Viviant, 2007: 244-245).

Si la materia constitutiva del cine es la misma que la de la historia —el tiempo, la proyección y el recuerdo—, no sólo sería posible, como insinúa Godard, que una historia del cine fuera también una historia del siglo XX, sino que además y en consecuencia, “el cine, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga auténtica o pura invención, es Historia”; entonces, “lo que no ha acaecido, las creencias, las intenciones, lo imaginario del hombre, es tanto la Historia como la Historia” (Ferro, 1971: 246). Porque “todo conocimiento es histórico; química, geología, fisiología, al igual que la antropología y todos esos acontecimientos humanos a los que, de forma arrogante, usualmente restringimos el título de historia” (Dewey, 1929: 163); y porque las obras de arte, en un movimiento múltiple, nos permiten (re) crear y, en el mismo proceso, elaborar conocimiento acerca del universo (la ciencia también, entonces, como forma de arte).

De este modo, salta al primer plano la relación entre cine e historia en tanto disciplina. Para esta, “el cine tiene la triple condición de ser narración, fuente y objeto histórico” (Arreseygor et al., 1999: 232), es decir, de ser una forma de contar la historia —y, por ende, de (re) construirla—, de proveer información para nuevos relatos y de constituirse en acontecimiento digno de ser estudiado. Estas tres facetas se interpenetran mutuamente y las películas no sólo hablan de aquellos temas específicos sobre los que tratan sino también, de forma más oblicua, de la sociedad que las produce y las recibe.

No todo es interpretación, hay acontecimientos históricos incuestionables. Eso no quita que el trabajo del historiador, como el del científico, como el del artista, no tenga siempre un punto de vista. Las significaciones varían, pero no todas son igualmente válidas. Creer lo contrario implicaría encerrarse en un solipsismo, postular la preeminencia del Hombre sobre la naturaleza, considerarlo falsamente como el único animal racional, como el único con una relación significativa con su ambiente. Lo revelador del cine a este respecto lo señala Robert Bresson con términos que podrían matizarse, pero la idea general es certera:

Lo real llegado a la mente ya no es real. Nuestro ojo es demasiado pensante, demasiado inteligente. Dos clases de realidad: 1º Lo real en bruto registrado tal cual por la cámara; 2º Lo que llamamos real y que vemos deformado por nuestra memoria y por falsos cálculos. Problema. Hacer ver lo que ves, por intermedio de una máquina que no lo ve como tú lo ves. Y hacer oír lo que oyes por intermedio de una máquina que no lo oye como tú (2011: 67-68).

Lo que fascinaba a Bresson es que la cámara permite, en parte, eliminar la subjetividad del artista. El escritor, el pintor, el escultor, resignifican lo real a través de sus mentes y cuerpos. Pero, si bien el cineasta siempre elige un punto de

vista, dónde poner la cámara y los micrófonos, y si bien parte, muchas veces, de un guión escrito, la mecánica del proceso de impresión de la luz en la película —automatismo—, el nexo físico del cinematógrafo —cine fotográfico— con los objetos, escapa al filtro total de la conciencia. Claro está, nuevos matices ingresan con el cine digital —cine post-fotográfico— donde se pierde ese nexo físico y se gana en virtualidad, en el borrarse de las fronteras entre eso que, de forma un poco maniquea, Bresson caracteriza como lo real en bruto y lo real “deformado por nuestra memoria y por falsos cálculos”.

Se trata, entonces, de una visión de la Historia —y del cine— como palimpsesto, como construcción permanente en base a documentos escritos, a documentos sobre los documentos, a narraciones orales, al trabajo creativo de la memoria, a las obras de arte, en un movimiento no lineal, una estratigrafía, un portmanteau. Como afirma Evelyn Erlij, “el miedo a la ficción y, sobre todo, al lirismo de las imágenes y a sus múltiples lecturas, no tiene asidero en un mundo fragmentado, atomizado, donde cada vez los metarrelatos y los discursos unificadores pierden más fuerza” (2014: 87-88).

El ejemplo más radical dentro del corpus seleccionado quizás lo encarne *Standard*. Largometraje de 1989, como se explicó con anterioridad, se inspira en el proyecto de Altar de la Patria de José López Rega. Sin embargo, este anclaje en un acontecimiento histórico preciso —el último gobierno de Pe-

rón y su continuación de la mano de Isabelita— no se encuentra explicitado de forma inequívoca en el film. A diferencia de, *Habeas Corpus* respecto de la experiencia del detenido-desaparecido en el centro clandestino de detención, o de *Blancos* en relación a la Conquista del Desierto, *Standard* parece transcurrir en una suerte de lugar múltiple —antes que no-lugar— donde se materializa de forma abstracta la construcción de una nación, proceso de siglos concentrado, epitomizado en un galpón-obra en construcción literal.

Así, la relación obra artística-historia es menos evidente que en una tradicional película de época, que en un film ambientado en la actualidad sujeto a las convenciones del realismo, y mucho menos que en un documental acerca de algún hecho socio-político. Pero si no podemos desplazarnos a una realidad para la que no tengamos una construcción signífica —la gran limitación de la experiencia humana a la que refiere Godard, sin el pesimismo absoluto que algunos le atribuyen, en *Adiós al lenguaje*—, la interpretación y (re) creación artística, sobre todo pero no solamente cuando es consciente de la Historia, tal como ocurre en la obra de Acha, es siempre, al mismo tiempo, narración histórica y objeto, cosa-con-significado de y en la historia. Y aún cuando refiera a hechos pretéritos, siempre habla del presente, de un punto de vista situado, de una decantación del peso de la historia, de una cosmovisión contextual.

4.

El escritor y cineasta franco-estadounidense Eugène Green conceptualiza lo que ha dado en llamar “oxímoron barroco”.

Hasta el final del Renacimiento no había contradicción entre la exploración del mundo natural de forma científica y cierto sentimiento de lo sagrado o de la espiritualidad, porque se creía que el mundo era una creación divina y que Dios era visible en su creación; pero al finalizar el Renacimiento, la investigación científica había llegado tan lejos que había ya conseguido construir un modelo del universo que funcionaba por sí mismo de acuerdo con leyes naturales, y funcionaba como una máquina, lo que parecía dejar de lado la necesidad de Dios. Pero durante todo el período barroco, la gente vivió un oxímoron, porque al mismo tiempo que continuaron explorando el mundo natural de esa forma y desarrollando esa visión mecánica del mundo, aún creían que la realidad absoluta era Dios. Para el pensamiento racionalista moderno, que comienza en el siglo XVIII, esto parece ser una contradicción, la creencia en dos cosas opuestas, pero de hecho esas dos cosas opuestas coexistieron y probaron que no hay absoluto, que, en cualquier caso, la razón humana no puede arribar a una verdad absoluta. Tiene que aceptar el hecho de que hay cosas en apariencia opuestas y excluyentes que en realidad coexisten (Pinkerton, 2015).

Esta visión histórica y filosófica respecto al período barroco —que, en sentido estricto, se extiende de fines del siglo XVI a comienzos del XVIII— no es por completo escindible de una concepción artística y estilística —de hecho, la sustenta— que, lejos de haber muerto con la llegada de la Ilustración, reaparece hasta mucho después. En América Latina, la influencia barroca tiene un peso histórico muy particular, en primer lugar, por el influjo jesuítico: como explica Severo Sarduy, ante la necesidad de contrarrestar los argumentos reformistas y tras el Concilio de Trento (1545-1563), los jesuitas proponen una iconografía pedagógica que pusiera al servicio de la enseñanza, de la fe, todos los medios posibles, que negara la discreción; el matiz progresivo del *sfumato* para adoptar la nitidez teatral, lo repentino recortado del claroscuro y relegara la sutileza simbólica encarnada por los santos, con sus atributos, para adoptar una retórica de lo demostrativo y lo evidente (2011: 6).

Además, de acuerdo con Gustavo Morello en su glosa de Bolívar Echeverría, ya en su labor específicamente latinoamericana, los jesuitas impulsaron las reducciones como propuestas alternativas ante la dinámica económica de la modernidad capitalista, inspirándose para ello en estructuras incaicas, donde las personas tenían sus propios cultivos pero dentro de un sistema de trabajo comunitario (2006).

Este criollismo que implica la combinación de elementos europeos imposibilitados de desarrollarse en forma pura por el

mestizaje con lo indígena, que, al mismo tiempo, pasa a quedar subordinado pero no borrado, sino que penetra en la cultura dominante —codigofagia— alterándola de forma definitiva y consiguiendo que surja un tercer término, novedoso aunque siempre históricamente situado y configurado, es otro avatar del barroco en América Latina.

Ángel Faretta recuerda que barroco deriva del portugués *barroco*, palabra empleada por los marinos de ese país para referirse a las perlas imperfectas (2015). Si el Renacimiento es sinónimo de centralidad y circularidad, que dan lugar a la quietud y la serenidad motivadas por la expansión optimista del mundo —el fin de la escasez planteado por el descubrimiento de un Nuevo Mundo—; el Barroco se caracteriza por la movilidad y la inquietud, su cifra es la espiral. La serenidad se acaba a la luz de la secesión del cristianismo, de una cosmovisión sacudida también por los avances científicos que llevan a la explicación mecánica del funcionamiento del universo. La perfección del círculo es sustituida por la elipse kepleriana, William Harvey confirma la sospecha cartesiana acerca de la circulación sanguínea; a este período, o, en los dos primeros casos, a su límite con el Renacimiento tardío, corresponden Giordano Bruno, Galileo Galilei, Isaac Newton.

Faretta señala, entonces, que el arte pictórico del período se hace eco de estas transformaciones, en una aproximación al cuerpo humano que podríamos catalogar de metonímica:

los cuerpos constituyen nudos de pliegues, músculos, cosas materiales, la “individualidad ya forma parte, casi se ha fundido al entorno material que habita.” Lo que aparece es el martirio, el *memento mori*, “el Cristo lacerado y cubierto de espinas. Aquí es lo sacrificial, el martirio, la tortura, aquello que se evoca de los santos” (2015).

Imposible no pensar, ante esta descripción, en *Habeas Corpus*. La película repite, como uno de sus mantras, palabras papales alusivas a la Semana Santa:

Hombre sofocado por la miseria, hombre sin salida, hombre torturado, hombre al límite extremo del sufrimiento. Te piden de traicionar al amigo y de renegar la fe. Hombre en el afán de una enfermedad insana. Hombre perseguido, asediado, vencido. Hombre desesperado. Esta es la tercera caída, la última... (Mariano, 2015: 192).

El detenido-desaparecido se encuentra en su celda, desnudo. Los planos abiertos se alternan con planos detalle que fragmentan el cuerpo. El régimen cromático y lumínico remite aún más a Caravaggio: claroscuro, tintes rojizos, sangrientos y a la vez eróticos, los contornos del cuerpo amenazan con ser devorados por las tinieblas. Pese al encierro, no hay estatismo, el joven va y viene en la celda como el tigre en su jaula. Es una espiral macabra. Santificación de lo bajo, bajeza de lo santo. Oxímoron.

Valeria de los Ríos señala que en los períodos de post-dictadura se produce una reaparición de la alegoría, figura característica del barroco según Walter Benjamin. “El duelo —con el que Avelar caracteriza el momento postdictatorial— estaría marcado por la figura a la vez barroca y alegórica del cadáver, que implica una paralización del tiempo” (2015: 116). Qué decir, entonces, como figura barroca del detenido-desaparecido, “ni vivo ni muerto”, atrapado en un limbo cuya espiral refuerza Acha con un montaje basado en la repetición. El contexto represivo —de la monarquía absoluta en el *seicento*, de las dictaduras cívico-militares en el *novecento*— impulsa la expresión excesiva como paradójica reacción en contra de y coqueteo con la violencia y la muerte.

El resultado es una imagen metonímica en el fragmento, la fractura y desconexión de la narración. El espacio deviene no euclidiano, la parte es mayor que el todo, el instante más largo que el día. La desterritorialización forzada del desaparecido es re-desterritorializada en el delirio, el sueño, el recuerdo de los juegos en la playa, juegos con otro ser humano que rompe la soledad, donde los azules del cielo y el mar remiten a la luz —iluminación literal y metafórica que necesita del contacto con otros seres humanos, que necesita de esa comunicación— negada en la soledad de la celda.

Esta aparición del barroco en la estructura misma de las obras en cuestión remite a un tercer nivel comunicacional: la

superposición de temporalidades y espacialidades, de momentos históricos, la no-linealidad de las significaciones. De acuerdo con de los Ríos, “el barroco supone una transformación del concepto de historia: se aleja de la idea de linealidad, desarrollo o progreso, y la entiende más bien como fragmento y como ruina” (2015: 129). Tenemos así un giro heteróclito del tiempo al espacio, de la causalidad al escombros.

El anacronismo cobra un peso fundamental. La representación debe notarse. Explica el propio Jorge Acha: “A mí me gusta que en el cine se vea la mentira (...) A mí me gusta la re-presentación (...) Me gustan mucho unas películas hindúes que ponen maniqués en vez de gente, porque no tienen.”¹ En *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza*, la selva venezolana de principios del siglo XIX es sustituida por la Reserva Ecológica de Buenos Aires a fines del XX; una montaña por papel madera. Se trata de la artificialización característica del barroco. Al respecto, Severo Sarduy incurre en un desacuerdo parcial con el escritor Eugeni D’Ors, quien considera al barroco un retorno a la naturaleza, a lo primitivo, a la desnudez. El cubano, en cambio, dirá que es “apoteosis del artificio, la ironía e irrisión

1 Entrevista audiovisual realizada en la FUC el 26 de junio de 1995 a cargo de Pablo César. Video realizado por María Domínguez, Lelia Dondoglio, Claudio Demarta y editado por Miguel González Massenio. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=WY4NrhjzpWU>

de la naturaleza”, “envolvimiento sucesivo de una escritura por otra” (2011: 8-9).

Es un trabajo a nivel del interpretante, que produce tan pronto un alejamiento semántico como la yuxtaposición de diversos signos en relación al objeto. Otra de sus manifestaciones está en el uso de sobreimpresiones en *Habeas Corpus* y *Mburucuyá*, condensación de la que surge un tercer término a partir de la tensión y combinación simultánea de otros dos. Una forma más es la de la proliferación y obturación simultáneas: la cadena metonímica de imágenes circula en relación a un ideograma obstruido: la Nación en *Standard*, las sesiones de tortura en *Habeas Corpus*.

Contradicción en el enmascaramiento de lo real: “Atrapado en el sueño de Alexander Olorajabón” se lamenta uno de los yaruros en *Mburucuyá*; pero “No hay sueños que estén dentro de sueños”, repite una y otra vez la voz en off fantasmal de *Habeas Corpus* a partir de *La escritura del dios* de Jorge Luis Borges. De nuevo, el análisis de Valeria de los Ríos en relación al barroco a partir de la lectura canónica que hiciera Christine Buci-Glucksmann de la filmografía del chileno Raúl Ruiz, permite introducir otro elemento para comprender la obra de Acha. Porque, como en Ruiz, todas las voces discursivas del miramarense “son ‘muertas vivientes’, atópicas, voces de memoria o de ultratumba, que soportan y a veces unifican los laberintos visuales” (2015: 121). La voz está siempre escindida de la imagen y, en el caso de

Standard, se deforma al límite de lo inteligible o se expresa en otros idiomas distintos del castellano sin provisión de subtítulos.

Lo que se ve es lo que está en proceso de hacerse, no lo terminado, lo definido, lo circular —la salvación, para los jesuitas, en reacción contra la idea de predestinación del protestantismo, está en el constante hacer libre en la Tierra—. Así, *Habeas Corpus*, a diferencia de otros films que lidian con la experiencia del detenido-desaparecido, no muestra ni el secuestro ni la disposición final, ni siquiera, de forma directa, las sesiones de tortura. En *Standard*, la construcción de la Nación y de su historia es siempre un proceso inacabado, imposible de totalizar, en deriva permanente. *Homo-Humus* y *Mburucuyá* se concentran en uno solo de los momentos en el largo recorrido de Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland por América Latina, sin desarrollar sus prolegómenos y sus postrimerías.

En el barroco, “el mundo se ha vuelto un caos, una mescolanza donde ‘lo alto’ y ‘lo bajo’ se nos dan de consuno”, explica Faretta. En *Standard*, el monumento, el mausoleo, la historia grande de los próceres y los prohombres de la Patria se mezcla con lo masturbatorio, con la ruina; la propia figura de Libertad Leblanc, actriz de películas eróticas, *exploitations*, vampiresa de pechos siliconados —artificiales—, epitomiza a la arquitecta, a la Nación en su devenir.

La parodia es, para Sarduy, una de las características centrales del barroco. “Sólo en la medida en que una obra del ba-

barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que *leer en filigrana* para gustar totalmente de ella, ésta pertenecerá a un género mayor (2011: 19). En Acha, esa “obra anterior” es la historia, cuya recuperación/reconstrucción sólo se da “a través del sueño, de los afectos, la percepción, la música y del registro automático de la cámara, que ocupa ahora el lugar del sujeto” (de los Ríos, 2015: 129).

5.

Según Heidegger, la característica más destacable de la modernidad es el ‘humanismo’ considerado como antropocentrismo exagerado. Es la tendencia a crear para sí un mundo autónomo, autosuficiente en relación a lo Otro, y aún tratando de someterlo a su realidad, convirtiendo al Otro sujeto en puro objeto del único sujeto independiente: el hombre. La aniquilación sistemática de lo Otro, que en lo social significa la permanente acción de colonizar la ‘barbarie’, se impone en el humanismo por la aparente victoria de la técnica racional sobre la mágica. El racionalismo moderno, el triunfo de las luces, implica la reducción de lo particular en pos de la razón, y la reducción de ésta a lo puramente técnico o instrumental” (Morello, 2006: 6).

Valentín Díaz explica que, para Eugeni D’Ors, el barroco es “una contra-historia del pensamiento” planteada en términos

de “una ‘tradición de malditos’, de monstruos que operan una ‘humillación de la razón’ y de una alteración que es de índole retórica, económica y política, pero cuya base es fundamentalmente temporal” (Sarduy, 2011: 48). En consecuencia, el barroco debería ser pensado como constante histórica que vuelve a manifestarse más allá de la época histórica identificada como tal, un “eón”, “idea-acontecimiento” que revelaría el “secreto de una cierta constante humana” (Sarduy, 2011: 49).

Al mismo tiempo, Marc Ferro ha postulado al cine como contra-historia, “un sinfín de relatos que permiten pensar ese pasado y que contrastan una memoria histórica unívoca y siempre susceptible de usos y abusos en la realidad discursiva, socio-política y mediática” (Erlj, 2014: 81-82). El cine puede abrir nuestra percepción, crear nuevas formas de ver el mundo en el que estamos inscriptos en toda su historicidad; el cine es un intento de intensificar las imágenes y sonidos naturales, por su intermedio, el ser humano busca ampliar su propia experiencia sensible más acá de lo sobre-natural. Desde el ineludible presente recreamos el pasado en memorias múltiples.

La estética barroca que, como hemos tratado de ejemplificar, caracteriza a la obra seleccionada de Jorge Acha, implica una densidad filosófica de profunda raigambre en América Latina, que genera una apertura hacia una idea de comunicación intensamente diacrónica y cuestionadora del antropocentrismo al que propende el constructivismo si no se lo matiza. La

humana no es la única visión del universo: es esta la lección de Salcaghua, el líder de los yaruros en *Homo-Humus* y *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza*, al ilustrado Humboldt, y también del yaguareté, la tercera mirada propuesta tanto en el guión como en el film. Pero es la única visión a la que tenemos un acceso desarrollado con amplitud, aunque nunca completo, siempre pasible de crecimiento.

La fragmentación metonímica de los cuerpos, los tiempos y los espacios, la fragmentación y superposición oximorónica de la historia, matiza la concepción genérica de hombres, de animales. Esta suerte de re-singularización implica el descen-tramiento barroco, pero también darwiniano, del ser humano como una especie más, dotada, sí, de una capacidad comunicacional única en la faz de la Tierra —la inscripción que excede la literatura de los genes—, pero que no por ello lo torna en demiurgo absoluto. “Todo lo humano ha sido construido”, sí. Pero *en* y *con* la naturaleza. De lo contrario, no detendremos nunca “la permanente acción de colonizar la barbarie”. Como escribió Benjamin, “la naturaleza lleva ‘historia’ escrita en el rostro con los caracteres de la caducidad” (de los Ríos, 2015: 121).

Bibliografía

- ARRESEYGOR, Gabriela; BISSO, Matías y RAGGIO, Sandra (1999). *Teoría y práctica de la relación entre cine e historia*, en Cuadernos del CISH, Vol. 4, Nro. 5, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Centro de Investigaciones Socio Históricas, La Plata, disponible en: <http://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SHv04n05a11/1929>
- BONNAUD, Frédéric y VIVIAN, Arnaud (2007). *God Art*, en GODARD, Jean-Luc. *Historia (s) del cine*, Caja Negra, Buenos Aires.
- BRESSON, Robert (2011). *Notas sobre el cinematógrafo*, Pochoclo, Buenos Aires.
- BURROUGHS, William S. (2009). *La revolución electrónica*, Caja Negra, Buenos Aires.
- DE LOS RÍOS, Valeria (2015). *La pregunta sobre el barroco en el cine de Raúl Ruiz*, en Revista Chilena de Literatura, Nro. 89, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago, disponible en: <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewPDFInterstitial/36597/38196>
- DEWEY, John (1929). *Experience and Nature*, George Allen & Unwin Ltd., Londres. [Traducción propia]

- EMERSON, Ralph Waldo (2009). *Nature*, Project Gutenberg, Salt Lake City. Archivo .MOBI. [Traducción propia]
- ERLIJ, Evelyn (2014). *Escribir el pasado con el lente de una cámara: el cine como documento histórico*, en Comunicación y Medios, Nro. 29, Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile, Santiago, disponible en: <http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewPDFInterstitial/30153/34125>
- FARETTA, Ángel (2015). *Caravaggio y el barroco*, Aquilea Liberada, disponible en: <http://aquilealiberada.blogspot.com.ar/2015/02/caravaggio-y-el-barroco-por-angel.html>
- FERRO, Marc (1971). *El cine ¿Un contraanálisis de la sociedad?*, en LE GOFF, Jacques y NORA, Pierre (Ed.) (1985). *Hacer la Historia III. Objetos nuevos*, Editorial Laia, Barcelona.
- GRIMSON, Alejandro (2011). *Los límites de la cultura. Críticas de las teorías de la identidad*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- KOZA, Roger Alan (2009). *La superstición invencible: el dinero en el cine*, Con los ojos abiertos.
- MARIANO, Magalí (2015). *Jorge Acha: un cine del grito*, en AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte, Nro. 3, Departamento de Historia y Teoría del Arte, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil, disponible en: <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/260/216>
- MORELLO, Gustavo (2006). *La teología jesuítica y el espíritu*

del Barroco. Una lectura de La modernidad de lo barroco de Bolívar Echeverría, en *Studia Politicæ*, Nro. 8, Universidad Católica de Córdoba, Córdoba, disponible en: <http://bibdigital.uccor.edu.ar/ojs/index.php/Prueba2/article/view/602/0>

PINKERTON, Nick (2015). *Living in the present: an interview with Eugène Green*, Reverse Shot, disponible en: http://reverseshot.org/interviews/entry/2026/eugene_green
[Traducción propia].

SARDUY, Severo (2011). *El barroco y el neobarroco*, El Cuenco de Plata, Buenos Aires.